

bölyödhetik magyar ajkon, mint *lóca*, *pióca*, *csóka* a szláv *lavica*, *piavica*, *čavka* szavakból! 'Síkság' jelentésű szláv *ravina* ~ 'síkság' jelentésű magyar *róna* — hát kell ennél hibátlanabb szóegyeztetés?

Igen ám — mondom én erre —, de mióta jelent 'síkság'-ot a magyar *róna*?

Mióta? Hát legalább is 1339 óta — feleli erre ZOLNAI GYULA az Oklevélszótárban. Ott ugyanis 'planus'-nak vagyis 'sík'-nak, 'planities'-nek vagyis 'síkság'-nak értelmezi a *róna* szót egy 1339-i oklevélben: „Quandam possessionem eorum *Rona* vocatam in comitatu Zonuk”. Tehát a *róna* előfordul már régi földrajzi névül, nem úgy, mint a *sík* vagy *síkság*, és már legrégibb előfordulásakor azt jelenti (no mármint ZOLNAI szerint), hogy: 'planus', 'planities' = 'sík', 'síkság'?

Csakhogy — felelem én erre — ZOLNAI GYULA annak a régi oklevélbeli *róna* szónak 'planus', 'planities' jelentését avval a módszerrel állapította meg, melyet én magyarán „er-á-ráfogd-rá”-módszernek neveznék.

A 'síkság' jelentésű szláv *ravinának* meg a 'síkság' jelentésű magyar *rónának* egymáshoz semmi köze.

(Folytatása következik.)

Mészöly Gedeon.

Arany János stílusművészetéről.

Ha a művészi alkotásokat abból a szempontból vesszük vizsgálat alá, hogy a művészt alkotás közben milyen cél vezette, a művészeknek több-kevesebb határozottsággal három típusát különböztethetjük meg.

Vannak művészek, akiket első sorban az *önkifejezés* ösztöne vezet. Az ilyenek művészetének bizonyos lírai jellege van, akkor is, ha nem lírikusok, akkor is, ha rajtuk kívül fekvő tárgyakról szólnak, ilyeneket festenek, mintáznak, ilyenekről zenélnék. Ezeknek a művészeknek egyéniségtudata oly erős, érzésük oly áradó, oly hatalmas, hogy nem tudják magukba fojtani: kiárad belőlük, elárasztja az egész világot: mindenben magukat érzik. Ezek voltaképp mindig magukról beszélnek,

művészetük folytonos önvallomás. Babits Mihály versének a *Lirikus epilógjának* két tömör sora ezt a típust jellemzi:

Csak én tudok versemnek tárgya lenni,
Első s' utolsó mindenik dalcmban.

A másik művésztipus a *vates*, az eszmehirdető, a problémákkal küzdő, prófétai, apostoli, vagy nevelői hivatást érző és valló művész. Ez a hivatásérzés nem mindig tudatos, de legtöbbször többé-kevésbé mégis az. Az ilyen művész mikor alkot, első sorban mondani akar valamit, egy meglátott igazságot megláttatni, egy megérzett és értékesnek érzett nagy érzést megéreztetni, tanítani, vagy szuggerálni. Lelkén a meglátott, megérzett eszme uralkodik és művészetét szolgálatnak érzi, cselekvésnek szánja.

A harmadik fajta művész első sorban *alkotni* akar valami érdemeset, valami befejezettet, önmagában értékest létrehozni. Ha önmagáról szól is, nem az énje fontos neki, ha külső tárgyat választ is anyagául, nem a tárgy, mint ilyen érdekli, hanem maga a mű, az alkotás, az új létező, a mindenségnek az az új, önmagában megálló kis darabja, amelynek megteremtésében látja, érzi életének értelmét.

Ez a három típus — a kifejező, a hirdető és az alkotó művész — három törekvést, három irányzatot testesít meg. A valóságban természetesen tiszta típusok nincsenek és nincs művész, akiben bizonyos mértékben mind a három törekvés meg ne volna. Minden műalkotás legvégső, legprimitívebb, lélektani forrása az önkifejezés ösztöne, és nincs művész, aki ne azt akarná alkotásába önteni, ami eltölti a lelkét. Nincs olyan művész sem, aki ne akarna valamit mondani az embereknek. Hiszen még a legszélsőségesebben kifejező művész is meg akarja mondani, közölni, másokra reá szuggerálni lelke tartalmát, ebben a tartalomban pedig gondolatok vannak, melyeket önmagától függetlenül is értékesnek, érzések, amelyeket másokra nézve is fontosaknak tart. Még az eszmehirdetőt elvszerűen elhárító művész is, akarátlanul is, elveket hirdet, életérzést szuggerál, tehát *mond*, hirdet, ha mást nem, akkor azt az elvet, azt az életérzést, amelynek nevében tagadja az elvhirdetés jogosultságát. És végül minden művész akar alkotni, énjétől füg-

getlen, minél tökéletesebb műalkotást létrehozni, és ezt az alkotó tevékenységet, még annak technikai, mesterségbeli részét is, szentnek, hivatásnak, kötelességnek érzi. Mind a három tendencia megvan hát minden művészen; mégis a legtöbbször világosan meg lehet ismerni a három közül valamelyiknek uralkodó, a másik kettőénél erősebb, a másik kettőt is maga szerint alakító munkáját.

A három legnagyobb magyar költő gyönyörű példában állítja eléink ezt a három típust. A kifejező, az első sorban önmagát adó művészen talán az egész világirodalomban sincs tisztább példája Petőfinél. Tudjuk, hogy ő maga vatesnak, eszmék hirdetőjének tartotta magát és az eszmehirdetést a XIX. századi költők legfőbb feladatának vallotta. Művész is volt, még pedig a legnagyobbak közül való, csodálatos érzékkel a művészi alkotás legrejtettebb formai elemei iránt, aki új, tökéletes formák kánonját teremtette meg. Mégis, amivel a legnagyobb, a legpáratlanabb hatásokat éri el, amivel meghódította kortársait, meghódítja a mai olvasót és meghódítja, még dadogó és kezdetleges fordításokon keresztül is, a külföldet is, az első sorban költészetének tiszta lírai tartalma, kifejezésbeli elemei; a *fiatalság* érzésvilágának soha el nem évülő képe. Művészetének lényegét tekintve, Petőfi voltaképpen mást nem is tett, mint hogy egy lángelméjű művész erejével újra meg újra kifejezte lelkének pillanatnyi tartalmait.

A vates-költőnek, a felsőbb világ rejtelseit érző, az embert oda felemelni akaró küldetéses költőnek hatalmas megtestesülése Vörösmarty költészete. Vörösmarty is önmagát fejezi ki, a maga lelkét, a maga vívódásait, látásait, kételkedéseit tördeli bele költeményeibe, hiszen azért lett lírikus. Ő is alkotni akar, formákkal birkózik, hagyományos műformákat próbál megtölteni új tartalommal, külföldi formákat igyekszik megmagyarosítani és újakat teremti, helyenkint (mint az epigrammokban, a *Kis gyermek halálára* írt elégiában, *Szép Ilonkában*, *Salamonban*, vagy a *Szegény asszony könyvében*) egyenesen klasszikus bevégeztséggű formákat. Mégis, aki elmélyed költészetében, kezdettől, *Zalán futásának* mulandóságon merengő és titokzatos borzongásoktól remegő lírai helyeitől az *Emberek* és a *Vén cigány* tragikus vívódásaiig: egy pillanatra sem szűnik meg érezni, hogy ez a kimeríthe-

tetlenül gazdag egyéniség, ez a nálunk páratlanul sokoldalú és játékos, alkotó tevékenység, egy felsőbb világ szolgálatában áll, gondolatokkal birkózik, amelyek az emberiség legnagyobb gondolatai, érzésektől viharzik, amelyek az emberiség legkülönbjeinek lelkét tartották feszültségben, lát valamit, aminek csak foszlányait tudja nekünk elmondani, fel akar bennünket emelni valahová, ahová csak legszentebb pillanataink sejtelméi érnek el. Költészete arról szól, olvasása azt kelti újra meg újra életre bennünk, amit legkülönbnek, legmagasabbrendűnek érzünk magunkban.

Az alkotóművész típusát Arany János testesíti meg nálunk legtisztábban és legmagasabbrendűen. Ő is belelehel a költészetébe egyéniségét; kutatói, magyarázói sokszorosan kimutatták, hogyan érvényesül ez a líraiság még nagy epikai koncepcióinak, pl. a *Toldi szereimé*nek alakításában is. Senki sem zárközhatik el költészetének nemes és gazdag erkölcsi tartalma elől sem; a magyar iskola erkölcsnevelő rendszerében méltán foglal el oly nagy helyet Arany költészete; bizonyos, hogy mond és tanít és nevel, alig megbecsülhető mértékben. Ha azonban a kutatók kíváncsiságával próbálunk belemélyedni művészetébe, ha mintegy műhelyében próbáljuk megfigyelni a költőt, meglesni a gondolatok és érzések hullámozását, amelyek gyűrő, mintázó kedélynek mozdulatait kísérik, meg fogjuk érezni, hogy ez a költő első sorban alkotó, aki nem önmagát szolgálja, hanem a *művet*, a személytelen, az objektív, az egyén életénél magasabbrendű valóságot, amelyet megalkotni hivatva van, és bár semmi sem idegen neki, ami nemes, ami szent, ami emberi és felemelő, de alkotás közben a legnagyobb dolgok is csak annyiban léteznek számára, amennyiben a mű készülő templomába lehet őket beleépíteni, amennyiben a műalkotást, az Isten teremtető tevékenységének ezt az emberi gyarlóságában is szentséges mását szolgálják.

Arany a művészköltő. Ez azt jelenti, hogy az ő számára a művészet és az élet minden valósága közül a formai elemek a legelőbbek, a legfontosabbak, a legelsődlegesebbek. Őt mindenben a formai elemek érdeklik, mindenben formai problémákat lát, de a formákon keresztül látja, éli és ki is tudja fejezni az élet minden valóságát. Minthogy pedig Arany a világköltészet legnagyobb formaművészei közül való, azért — legalább

a szerencsés ihlet óráiban — *formai értékkel ki is tud fejezni mindent; amit akar.* A következő példák ezt a nagyszerű formaművészetet szeretnék kissé megvilágítani.

A költői stílus művészete bonyolult és rejtelmes dolog. Vannak külsőséges elemei, amelyek aránylag könnyen hozzáférhetők. A versforma metrikai része, az időmennyiség, a tak-tusok beosztása stb. szabatosan mérhető és számtani formulákban kifejezhető. A vers finomabb elemeit azonban, amelyek a ritmikai hatás finomabb árnyalatait hozzák létre, már inkább csak megérezni lehet, semmint prózai szavakkal kifejezni, és ez a megérzés „vájít fület“, zenei érzéket, tehetségben adott és hosszú gyakorlattal kifejlesztett fogékonyságot követel. A könnyen hozzáférhető és a csak kongenialitással megérezhető stíluselemeknek ez a kettőssége megvan a költői formálás minden részletében a ritmustól egészen a belső kompozíció legmagasabbrendű elemeiig. A következőkben néhány könnyebben észrevehető és azért könnyebben közvetíthető formai elemet szeretnénk megfigyeltetni.

*

Az első példa azt mutatja, hogyan tudja Arany tisztán nyelvi hatásokkal, tehát látszólag elemi és külsőséges eszközökkel megadni a történeti korhangulat szuggesztíóját. A *Szent László* c. legenda utolsó síróját akarom idézni.

A magyarok megvívta a tatárokkal; Szent László holtteste felkelt sírjából és győzelemre segítette őket. A piacon egy öreg tatár elmondja a népnek a csodát.

S az öreg tatár beszédét,
Noha kétség nincs felőle,
Bizonyítja a templomnak
Egy nem-szavajátszó őre:
Hogy három nap a sírboltban
Lászlót hiában kereste;
Negyednapra átizzadva
Taláztatott boldog teste.

A jelenet minden ízében középkori. Magunk előtt látjuk a *tenger nézőt*, amint hallgatja az *elaggott, sirbahajlott ősz tatár* elbeszélését: szörnyülködve, mégis boldogan, talán fejesóválya,

de azzal a feltétlen hittel, amely a középkori tömegre oly jellemző, keveréke az egyszerű, gyermeketeg hitnek, a teremő fiatal képzeletnek és a barbár korból fennmaradt borzongó babona- emlékeknek. Kétség nincs; a csoda, a mindennél nagyobb, mindennél kedvesebb, a középkori ember lelkét mindennél jobban foglalkoztató csoda, azonnal talál hiteles tanút. Előáll a sekrestyés. Ha valakinek kétsége volna a csodában, itt a hiteles bizonyíték: nem akármilyen ember, hanem hivatalos személy, félig-meddig egyházi ember, hiszen a templomhoz tartozik; nem is ismeretlen ember, nem idegen, nem hirtelenkedő ifjunc: mindenki ismeri, *nem-szavajátszó* ember. Az őrelmondja a bizonyítékot. Mint az ilyen tekintélyes egyéniséghez illik, nem fantasztikus dolgokat beszél, nem olyant, amíhez képzelődés férhet, nem is olyant, ami felkelthetné a kérdést: hát más miért nem látta. Azt beszéli, amit maga látott, aminek megállapítására ő az illetékes: a test három napig nem volt található. És most következik az utolsó mondat, a döntő, az egészen középkori, mert egészen naiv, de ugyanekkor egészen konkrét, szinte naturalista ízű motívum: a holttest harmadnapra átizzadva feküdt a sírban. Ez az utolsó két sor talán a legtökéletesebben középkori az egész költeményben, nemcsak tartalmában, hanem nyelvében is. A szenvedő ige (*találtatott*) bizonyos egyházas és pedig tekintélyszerűen, mintegy hivatalosan egyházas színt, a stílus curialisnak kenetét adja meg a mondatnak, a testnek *boldog* jelzője pedig a népies áhítatnak szent elérzékenyedését érezteti. Ime, egy tökéletes korkép, külső megjelenésében, lelki tartalmában, érzelmi színezetében hiány nélküli művészettel megfestve, mindez nyolc sorban, néhány ige és melléknév sajátos használatával: a stílus művészetével.

*

Második példánkat Toldi szerelmének végéről vesszük. Miklós már végigküzdötte és végigszenvedte szerelmének tragikus történetét. Már minden elmúlt, Piroška meghalt, a harci kalandok elzajlottak, egész élete már csak mint múlt sajog vissza; ami még előtte áll, az már nem a nagy élet, nem az ifjúság; ami még lelkét eltölti: a múlt szépsége és szomorúsága. Leszámolt az élettel. De most egy pillanatra majdnem elfelejtkezik fájdalmáról. Húgának, Anikónak lakodalmát üli: előtte

a pár, a viruló Anikó, szép, mint a fiatalság, mint a szerelem, mint a jövő; de ez a szépség Miklósnak szomorú, mert ez a jövő már nem az ő jövője, ez már egy másik generáció, más érzésekkel, más szerelemmel, más szépséggel. Az idézendő strófában ez a két világ kerül szembe egymással. Az első négy sor Anikót festi: *fehérben, mint egy virágos fa*; lehet-e tökéletesebben élénk állítani ennél a képnél a menyasszonyt, az üde, tiszta, gyümölcsözést ígérő szépséget? De Anikó nem a menyasszony, ő a fürge, okos, pajzán Anikó, aki egy percig sem tud nyugodtan maradni, aki mindig tréfán töri a fejét, akinek túlaradó temperamentuma, csak cselekvésben megnyilatkozni tudó érzése nem tudja tűrni a szomorú hangulatot, nem tudja tisztelni még Miklós bánatát sem. A költő hozzáillően, cselekvőleg: tánc közben hozza elénk: forog, magasra tartja a vánkost, pajzán szeme kikeresi a körülállók közül a borongó Miklóst és kiszámított pajkossággal, a maga kedvesen erőszakos, ellenállhatatlanul bájos módján hívja táncra:

Anikó, fehérben, mint egy virágos fa,
Ott forog, a vánkost feltartja magasra,
Lesi csalfa szemmel, kít hívjon? ne hívjon?
„Csókra, násznagy uram!” Ne csak mindig vívjon.

A strófa második fele Miklóst mutatja meg. Mindarról, amit fentebb lelki állapotáról mondtunk, semmit se mond a költő, mégis mindez és ennél sokkal több benne van a következő négy tréfás sorban. Benne a múlt minden emléke és szomorúsága, benne a fiatal szépségben való gyönyörködés és benne a kettőnek tökéletes összeolvadása, az Arany Jánosra oly jellemző *vigan szomorkás* hangulatban, egy magasrendű humor egységébe. Miklós mintha egy percig haboznék, de aztán egy hirtelen lelki rándulással lerázza magáról legalább egy pillanatra azt, ami fáj: elszánja magát a táncra, tréfás szavakkal védekezik fájdalma ellen és beleveti magát a körülötte hullámozó vidám boldogságba. Táncol, de hogyan táncol! A strófa utolsó sora a maga három határozó szavával a legcsodálatosabb sorok közé tartozik, amelyeket valaha magyarul leírtak, négy egyszerű szóban páratlan igazsággal és szépséggel fest egy egész bonyolult lelki állapotot egy hosszú, gazdag élet eseményeinek leszűrt eredményét, egy férfielet fordulóját,

visszatekintéssel a múltra és kitekintéssel a jövőre, szomorúságot és vidámságot, sóhajást és mosolyt egy egész kis mikrokozmoszt.

„Mondom én!” mond Toldi — „férfi kell már ennek,

Olyan asszony ez, kit jó, ha sűrűn vernek —“

Csókra magát mégis, táncra is elszánta:

Halkan, öregesen, násznagyosan járta.

*

A *Reg és est* c. költemény két kis strófában két életérzést ábrázol. Az első strófa a korán kelő ember pezsgő frissességét:

Szeretem a reggelt,

Mikor a jegenyék sudarára

Legelőbb esik a

Születő nap arany sugára

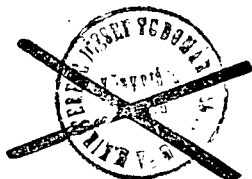
S kiderül a vidék,

Szine, illata, hangja föléled:

Tova még, tova még!

Enyim a nap, enyém az élet...

Első tekintetre is világos, hogy a reggeli hangulatot festi már a vers értelmi tartalma is: Az első sorok friss reggeli tájhangulatot tartalmaznak, a két utolsó sor felkiáltásai a friss életérzés kurjantásai. De ugyanezt a célt az értelmi elemeknél még sokkal erősebben szolgálják ezekben a sorokban a nyelvi és a ritmikai tényezők. A nyelvi elemek közlik és képekkel mintegy illusztrálják a jelzett hangulatot, a ritmusbeliek szuggerálják, reánk kényszerítik. Az első sor egészen különálló érték ebben a versben, majdnem csupa magas hangjával (melyeket az egyhangúságtól mégis megóv a ritmikai középpontjukra helyezett mély hang: e e e a e e), rohanó, túlhalmozott rövid szótagjaival, melyek csak a két utolsó szótagban lassúdnak meg félig-meddig (rëggëlt), csalhatatlan biztossággal üti meg az alaphangot és már evvel az egy sorral beleránt bennünket a verset ihlető pezsgő, siető, boldogan nyugtalan hangulatba. Ezt a megütött hangot tovább rezegtetik, a hangulatot továbbfejlesztik az alapmotívumot új, meg új változatban ismétlik, de most már az első akkordnál kevésbé nyugtalanul, egyenletesebben — a reggeli természetbe magát már beleélt lélek moz-



galmasságában is egyensúlyosabb vidámsági érzésének megfelelőleg — a táncoló anapaestusok; minthogy pedig az anapaestus (∪ ∪ —) természeténél fogva hajlik a rohamosságra, a féktelenségre, a költő két helyen megfékezi őket; a negyedik sorban egy trochaeussal, mintegy zablarándítással csendesítve a vágató paripa önfeledségét (születő / nap árany / sugára); a utolsó sorban pedig — az első sor ritmikai kivételességének megfelelőleg itt is eltérve egy hajszálnyira a strófa szabályosságától és azt mintegy lezárva — egy valóságos ritmikai zökkenővel (enyim a nap — a ritmus az *a*-t hosszan ejteni kényszeríti!) fokozza érzékenységiünket, az utolsó félsor ritmikai mesterfogására, ahol az utolsó teljes ütem trochaeus, azaz fékezett volta és a két utolsó hangsúlyos szótag egyforma elnyújtott é-hangja valósággal (enyém az élet) az ébredő természet egységébe való felolvadás befejezetlen végtelenbe zengő sóhajtasával nem zárja, hanem a lehető legművészebb módon befejezetlenül hagyja a hangulatot, — amit külsőleg a strófa végére tett három pont is jelez.

A második strófa az est hangulatát festi:

Ah, az est!
 Bágyad akkor elme, test;
 Hazaszáll a megtört lélek;
 Nő a lombárny ... félek, félek.
 Mit hozál *ma* vándor szellem,
 Hogy *holnapra* fölemeljen?...
 Boldog, ha visszanéz a mára
 Öntudatod nyájas sugára! —

Ez a kis remekmű mindjárt első kurta sorában bámulatos mesterfogással intonálja az esti dallamot. Az első sor egyetlen anapaestus, de olyan anapaestus, amely ezt az ütemet megszókött természetével ellenkező hatásra kényszeríti. A sorkezdő ah! indulatszócscsa hangutánzással festi a sóhajtaszt, de még annál is jobban sóhajtásszerűvé teszi a szót az a fogás, hogy a két mélyhangú *a* után következő váratlan magas szótag (*est*) rákényszerít bennünket a sor végén a hangnak sóhajtásszerű leejtésére. Ime, egy ritmikai paradoxon: az emelkedő ritmusú anapaestus („lebegő”), ereszkedő dallamot ad. Az első sor után

— még ugyanennek a mesterfogásnak hatása alatt — hosszú pauzát tartunk. A második sor lassú trochaeusokkal, tompa mély hangokkal, mintegy lassan vonszolja magát, kifejezván a bágyadt hangulatot, végső három *e*-hangjával pedig, főleg az utolsóval (a rímtől is erősítve) megismétli, de szélesebben, kényelmesebben, mintegy lomposabban az első sorbeli fogást. Hogy a trochaeusok túlságosan pergővé ne váljanak, a következő sorokban a trochaeusi métrum magyar hangsúlyos sémába játszik át. (*H a zaszáll a / m e g tört lélek*) és a sorkezdet két rövid szótagja után (*hűzű*), amelyekben különben a szókezdő h-hang nem engedi még eloszlanı az előbbi sóhajtást), ez a két sor majdnem csupa hosszú szótagot alkalmaz lassítás kedvéért. Az esti hangulatot azonban nemcsak a bágyadtság alkotja, amit a nyújtózkodó lassú ritmus fejez ki; a lélek fáradtsága abban is megnyilatkozik, hogy képtelen rendszeres, egységes gondolatsor szövésére, töredékes gondolatfoszlányok járnak benne; innen a strófa másik sajátága, gondolatoknak, képeknek, ritmusoknak töredékes jellege. Ezt szolgálja a kétszer is alkalmazott három-pont, ezt az ismétlés (*félek, félek*), ezt a folyton változó mondatszerkesztés: konstatáló tómondat (*nő a lombárny*), megismételt, mintegy borzongó, önmagának szóló érezelelmimormolás (*félek, félek*), kérdés, nem tudni biztosan, kihez (*mit hozál ma vándor szellem?*), amely mintegy önkéntelenül, a sötétségtől való és mindnyájunkban benne rejlő, régi babonás félelem szorongásából csordul ki, és amelyet a költő mintegy utólag igazol önmaga előtt, amikor a talán magát is meglepő kérdésnek erkölcsi fordulatot ad (*hogy holnapra felemeljen*). Ebben az erkölcsi motivumban azután el is nyugszik a félelem, megpihen a bágyadtság és a vers érzelmi mozgása egy erkölcsi igazságban, mintegy kívülről jött biztonságos, megnyugtató motivumban hängzik ki, mintha mondaná: boldog, aki lelkében megtalálja nyugalmanak forrását. Ez az etikai megoldás azonban a látszat ellenére sem tételes, nem lezáró, nem tanulság — a vers előbbi részeitől való különállását a megváltozott ritmus a nyugodt, gnomikus hatású jambus is mutatja — a költő nem nyugszik meg öntudatának erkölcsi ítéletében, hanem csak felsóhajt: boldog, aki megnyughat! Így a költemény nem válik didaktikus jellegűvé, hanem a strófa-kezdő sóhajnak megfelelően (amelyet ott a külső világ, az este

impressziója csalt ki) itt most a belső világ szerellete fakasztja sóhajra a fáradt embert. A kompozíció mindvégig egységes, a hangulat az érzelemjárás gazdagsága mellett is szerves, önmagába visszatérő, művészileg tökéletesen lezárt.

Ebben a költeményben a külső és belső ritmus művészi tökéletességére és lelki tartalmat hordozó bűvészetére szerettem volna rámutatni. A *Dante* c. költemény következő versszakában egy más, látszólag sokkal egyszerűbb, mindenestre könnyebben megfigyelhető formai értékfajta találunk klasszikus példát. Ez a költemény (talán a legszebb, legcongenialisabb írás, amit Dantéről valaha írtak) arról szól, ami a világnak ebben a legplasztikaibb költeményében a *Divina Commedia*-ban a legmegfoghatatlanabb: irracionális, természetfeletti, az emberésznek hozzá nem férhető, csak a sejtelemben, a hitben, a vallásos élményben megközelíthető tartalmáról. Arany itt megpróbálja kifejezni a kifejezhetetlent, megfogni a megfoghatatlant; teszi pedig ezt nem a szimbolizmus szuggesztív-zenei eszközeivel, mint tennék talán a szimbolista iskola költői és amint talán könnyebb is volna; nem is az evvel ellentétes módon, fogalmilag próbálván közel jutni, ha nem is magához a természetfelettihez, de anniak az emberagyban tükröződő logikai fogalmazásához, ami éppen Dantenál (ő maga él evvel az eszközzel!) talán szintén kevésbé volna nehéz. Arany, a klasszikus költő, a klasszicizmus fensőbbes művészetével dolgozik és a nyelvi kifejezésnek mindhárom — jelentésbeli, képi, hangzásbeli — erejét harmonikusan működteti össze mérész céljának elérésére. A mű, amely ebből fakad, látszólag egyszerű, valójában összehasonlíthatatlanul bonyolultabb művészi eljárás eredménye, mint a két másik. Az esztetikai megfigyelésnek nincs módja ezt a boszorkányos munkát a maga összetettségében nyomón kíséni; értelmünk tehetetlensége rákényszerít, hogy e bonyolult eljárás összetevőit egyenként vegyük vizsgálat alá. Csábító feladat volna mindhármat külön-külön végigkiséni munkájában. Minthogy azonban a hangzásbeli és a képi stílusértékek szerepét az előbbi példákban már megpróbáltuk megvilágítani, ennél a költeménynél első sorban a kompozíció csodálatos művészetére szeretnék rámutatni. Ime, a strófa:

E mélység fölött az értelem mér-ónja,
 Mint könnyű pehelyszál, fönnakad, fölleben:
 De a lélek érzi, hogy az örvény vonja,
 S a gondolat elvesz csodás sejtelembe,
 Nemismert világnak érezi nyomását,
 Rettegő örömnék elragadja kéje,
 A leviathánnak hallja hánykodását...
 Az *Úr lelke* terült a viznek föléje.

Izgatón érdekes megfigyelni ennek a strófának belső szerkezeti dinamikáját: a gondolatok mozgását, emelkedését, a gondolati tartalom teljessé válását és a tárgynak megfelelőleg ugyanakkor a végtelenbe vesztését. Az első mondat (első és második sor) konstatálja Dante világának irracionális, gondolatilag nem mérhető mélységét. Ez a két sor a strófa mozgásának mintegy kiinduló pontja: maga még nem mozog: nyugodt ténykonstatálás. A lélek azonban nem áll meg ennél a ténynél. Az ismeretlen, megismerhetetlen világ vonzást gyakorol rá. A lélek megmozdul: vonatik az örvény felé; tevékenysége nem megértés (ez lehetetlen), hanem sejtetem, mozgás a mélység felé, amelynek érzi csodásságát, amelyben érzi, hogy elveszti magát, mégis átadja magát neki ellenállhatatlannul. Ezt a bonyolult, nyugtalan, de egyirányú lélekvibrációt festi a második és harmadik sor. Erre a dinamikus mozzanatra ismét egy statikus következik, a mozgásra pillanatnyi nyugalom: a költő két tömört sorban (az ötödik és hatodik sorban) a lelki állapotot festi, amelybe a lélek kerül, amikor átadja magát a végtelenség vonzásának. *Nyomást* érez: a nem ismert, csak sejtett világ intóztató arányaival ismeretlen és azért félelmes tartalmával reá nehezedik a lélekre, rettegéssel tölti el; de ugyanakkor boldog is ez a sejtetem; a felsőbb léttel való érintkezés, a feléje való vonzás lendülete felsőbbrendű örömujjongását kelti. Ez a borzongó öröm végül is lehetetlenné tesz minden ellenállást, mintegy belső forgószelet ragadja magával a lelket (*rettegő örömnék elragadja kéje*). Ez az utolsó felsor már újra kimozdulás az önszemlélet nyugodtságából, a strófának ez a harmadik íze gyorsabb hullámmozgással, egy-egy soros váltakozással ismétli meg a statikus-dinamikus részek játékát. Az utolsó íz (két utolsó sor) ugyanezt teszi, de fordított

sorrendben: első fele átveszi az előbbi sor megindult mozgását és egy nagyszerű szimbolummal a mesés-bibliai szörnynek a leviathánnak hánykódásában a maga belső viharzását, mintegy kozmikussá nagyítja, az egész mindenség háborgásába hullámoztatja bele, hogy aztán az utolsó sorban az elképzelhető legnagyobb képpel hozza egyensúlyba a külső és belső hullámozást, amikor megérzékelteni velünk az érzékelhetetlent, a mindenségnek minden emberit túlhaladó nyugalma. A végtelenség harmonikus, mert Istenben nyugszik és harmóniába olvad a belső viharzás is, mert a lélek — ezt szuggerálja a zárókép Bibliát felidéző jellege — végül is elnyugszik Istenben, a végtelenhez hozzásimuló vallásos érzésben. Ime, egy egész kis dráma, emberi és kozmikus, pszichológiai és metafizikai egyszerre: nyolc sorban. A legtökéletesebb egyensúly, matematikai viszonyokkal kifejezhető szimmetria, amely mégis misztikus valóságot tartalmaz. Tökéletes zártság, amely mégis kilátást nyit a végtelenbe. Minden szó a maga helyén lenyűgöző szükségyszerűséggel, hozzátenni, elvenni belőle, változtatni rajta lehetetlen, mégis minden szó új akkordot üt meg, végtelenbe zengő hangsort intonál. Minden gondolatkövecske hézagatlanul tapad az előtte és utána állóhoz, mégis mindegyik számos új épülettömb alapkövéül kínálkozik és új építésre izgat. A strófa minden íze önmagában teljes, hiánytalanul kifejez egy-egy önálló gondolatot, egy-egy hatalmas életérzést, mégis engedelmesen olvad bele a felsőbb egységbe, a strófa egészébe (mint ahogy maga a strófa is csak egy íze az egész négystrófás költemény még felsőbbrendű egységének) és így fejez ki, szuggerál reánk, alkot meg önmagában egyetlen érzelmi drámát, egyetlen gondolati épületet, egyetlen nagyszerű emberi valóságot, amely egyszerre egyéni és örök emberi, egyszerre ábrázolás (Dante világa), önkifejezés és reveláció. Ime, a szó legsajátabb értelmében vett klasszikus kompozíció!

Utolsó példánk Arany hátrahagyott munkáinak első kötetében olvasható a *Rögtönzések, tréfák, sóhajok* feliratú részben. A vers címe *Sejtelem*, és harmadikul áll az *Évnapi* cím alatt összegyűjtött születésnapi rögtönzések közt. Arany 1882. március 2-án 66. születésnapján írta. Az egész vers mindössze négy sor:

Eletem hatvanhatodik évébe'
 Köt engemet a jó Isten kévébe,
 Betakarít régi rakott csűrébe,
 Vet helyemre más gabonát cserébe.

Jelentéktelen rögtönzés. Kedves, öreguras tréfa, semmi több! — mondaná az ember első tekintetre. Ha azonban alaposabban belemerülünk ennek a négy igénytelen sornak vizsgálatába, lassankint rájövünk, hogy ez a kis vers a maga nemében tökéletes remekmű, amely sokkal többet tartalmaz, mint sejtenők. A következőkben szeretnék leásni ennek a kiterjedésében oly szerény kis műnek alsóbb rétegeibe és így felszínre hozni a majdnem semmitmondó felszín alatt rejlő értékeket. Vezetőm ebben a munkában egyedül a művészi forma lesz, amely a maga egyes sugaraival voltaképpen egyedül képes megvilágítani a műnek szerényen elrejtőző értékeit.

A felszín ennyit mutat: Egy öregúr a halálra gondol; úgy érzi, hogy a következő évben meghal és az élet napirendre tér felette. Ennyit mond a vers, ha csak a *mit* kérdését teszem fel vele szemben. Ha azonban a *hogyan* oldaláról is vizsgálom, mindjárt feltűnik a költemény verstani különossége; mindenekelőtt a négyes rím. Mire való ez a furcsa, elavult, különösen szinte komikusan ható forma? Ha engedem magamra hatni a verset (természetesen hangosan olvasva), azonnal észre kellennem, hogy a költő éppen ezt a furcsa, ezt a komikus hatást akarja elérni. A négyes rím ma mesterkélt játék, de hiszen a költő éppen ezt akarja: játszik a halál gondolatával. Négyes rímben írni költői tréfának hat: a költő tréfálkozik a halállal. Ezt a játékosságot jobban aláhúzzák a háromszótagos, kínrímre emlékeztető rímek; főképp a második rimpár (*csűrébe-cserébe*) szinte bohócosan csilingel. Ez a játszi hang azonban valami nagyon komoly dologra mutat rá. A költő avval játszik, ami minden, csak nem játék. Avval tréfálkozik, ami a legkomolyabb: a halállal. Ez a jókedv a szó betűszerinti értelmében halálos komolyságot takar; ez az igazi „mosoly könnyek közt”: a mély humor.

De honnan ez a humor? Honnan meríti erejét az öregedő költő, hogy ilyen felülről nézzen a halálra? Megfelel erre a kérdésre a költemény képeinek jellege: a kévekötés, a csűr, a betakarítás, új magvetés. Ezek a földművelő, paraszti életképek

ellenállhatatlanul a falusi magyar lelki világának levegőjét éreztetik. Csakugyan a magyar paraszt a maga józan, csendes, szemlélődő bölcselkedésével ilyenféle rendületlen nyugalommal tréfára hajló (de persze valójában igen komoly) lekicsinyléssel emlegeti a halált a maga közmondásaiban, tréfálja ki a maga meséiben. Arany, a „népi sarjadék”, véreben, gyermekkori emlékeiben, öregedő szüleinek tűzhelye mellől hozta magával ezt a fölényes-humoros halálfilozófiát. Ezért is szól a halálról a népdal hangján, a népdal ritmusában, háromütemű tizenegyes sorokban (*b e takarit / r é gi rakott / c s ü rébe*, mint: *Az Alföldön juhászlegény vagyok én*).

Azonban Arany gondolkodását, Arany lelkivilágát nyilván csak nagyon csekély mértékben határozza meg népi származása. A *Dante*, a *Bolond Istók*, az *Enyhülés*, az *Őszikék* költője természetesen egyebet is gondol, mást is érez a halál arca előtt, mint a falusi padkán pipáló, sütkérező öreg paraszt. Ez a négysoros vers ebből a többől is megmutat valamit. A jó Isten *kévébe* köti: tehát nem lesz egyedül, ott, ahova menni kell, mások is vannak, sokan vannak; *régi, rakott* csűrbe takarítja: nem most történik először ez az eset és nem is utoljára: vet helyére más gabonát *cserébe*; ez a más gabona, ha majd kisarjad, nyilván megint csak így fog járni, az is csak *kévébe* köttetik és a régi csűrbe kerül. A *cserébe* szó, amely látszólag henyén, csak a rím kedvéért áll a sor végén, talán a legfontosabb szava a versnek: ez szuggerálja a dolog folytonosságának, nemzedékek kicserélődésének, természetes megismétlődésének sejtetését. Világtörvény munkál itt; ugyanaz a világtörvény, amely a *Magyarokhoz* írt költemény végén nyugtatja el Berzsenyi háborgását; a költő filozófusi nyugalommal érezteti velünk a halál nagy törvényében való megnyugvását. Ami a nép emberénél veleszületett józanságból, véreben rejlő nem-izgulásból, talán ösöktől örökölt fatalizmusból, sőt némi érzéketlenségből és lomhaságból össze tevődő naiv reakció, az a halálához közeledő Arany Jánosban egy hosszú pálya gazdag tapasztalatkincséből, sokrétű európai kultúrából, egy kifelé szürke, de mélyben annál gazdagabb, érzékenyebb, bonyolultabb belső élet elcsatolt tengermozgásából kialakult, felsőséges filozófia, a szó nemes értelmében vett élet-bölcsesség.

De még ez a filozófia sem végső szava a versnek. Még ez a réteg is mélyebbre enged pillantani önmagánál. Ennek a négy-soros összetett mondatnak egyetlen alanya van: *a jó Isten*. Arany életfilozófiája a vallási gondolatba torkollik. Az Isten ebben a versben nemcsak képes kifejezés egyik eleme, hanem a mondanivaló legmélyebb rétege. Az az Arany János, aki a zsolttárokra tanult írni-olvasni, aki mint költő is első sorban a Bibliából táplálkozott, aki a *Fiamnak* szóló verset, az *Itthon*, a *Honnan és hová?*-t írta, a maga gondolatépületének tornyáról nem felejtette el a keresztet; végső szava a nagy kérdésekre, végső megnyugvása a nagy nyugtalanságok után, ha néha félve, habozva, halkan is, de végül mégis csak mindig az Isten neve. „Én azt meg nem tagadom. — Mit hisz a tudós? ő lássa“ — írta öt évvel halála előtt. Az örök élet gondolata, bár ebben a négy sorban egy szóval sincs megemlítve, mégis ott rejlik ennek a kis versnek a mélyén is. Halálsejtelem, elborongás, játsziság, humor, rezignáció, filozófia, vallásos megnyugvás: négy rögtönzött sorban.

Ime, néhány példa, ezer közül kiragadva, mindegyik a maga nagy gazdagságának csak egy-egy megvillanó oldaláról vizsgálva, az is a génusz parancsolta tiszteletből fakadó szerénységgel és mértéktartással, igazolására a felállított tételnek: Arany a művészi forma teremtő erejével, az ihlet pillanatában mindent meg tud csinálni, amit akar.

Sik Sándor.

A magyar gémeskút.

Az ásott kút különféle alakjai között a magyar vidékre kétségtelenül legjellemzőbb s nekünk legkedvesebb az ú. n. *gemes-kút*. Ez a kútforma úgy hozzá tartozik a magyar alföldi tájhoz és a magyar falu képéhez, hogy nélküle szinte el sem tudjuk azt képzelni. Különös a formája, mert úgy meredezik föl a magasba, mint valami óriási mérleg felnyomott karja, sokszor magasan túlemelkedve az alacsony háztetőkön s élesen rárajzolódva a magyar ég világos alapjára. Klasszikus költői appercepciója a gémeskútnak ARANY Toldijának ez örökszép sorai: